EMINESCU ŞI „RUPTURA" CONŞTIINŢEI EUROPENE MODERNE

DE

EUGEN MUNTEANU

Un efort al totalităţii defineşte personalitatea lui Eminescu, începînd de la destin şi pînă la manifestările culturale, la rostul final al poeziei sale. Aceeaşi concentrare a gesturilor există deopotrivă în interiorul mecanismului poetic eminescian, în ierarhizarea temelor şi dispunerea imaginilor, în ceea ce priveşte statutul eului poetic, funcţia mitopoetică a limbajului şi perceperea realului. Înainte de a urmări specificitatea fenomenului eminescian la fiecare din nivelurile amintite, vom încerca o situare a conştiinţei poetului căci, dincolo de toate influenţele, filiaţiile sau coincidenţele literare, toate posibile şi încadrabile într-o explicare a genezei exterioare a poeziei sale, Eminescu a trebuit să resimtă direct marile antinomii ale spiritului european, să-i trăiască tensiunile şi distorsiunile.

Definindu-se ca permanenţă a fiindului (*tò on*), fiinţa apărea în zorii gîndirii europene, fie ca o „devenire" a totalităţii (Heraclit), fie ca identitate cu sine a totalităţii (Eleaţi)[1]. Se cîştigase astfel modalitatea autentică de raportare la o ordine cosmotică, dar, începînd de la Aristotel, s-a văzut o opoziţie ireconciliabilă între cele două modele, cel heraclitean şi cel eleat. Identificînd echivalenţa lor ontologică, gîndirea heideggeriană a relevat că aceeaşi intensitate a fiinţei auto-reflectîndu-se în actele epifanice ale realului caracterizează deopotrivă cele două modele[2]. Recuperarea heideggeriană fusese premearsă de romantici, ca împlinire în cazul marilor reuşite, ca tendinţă, în genere. Romanticii, la rîndul lor, reluaseră legătura cu marele curent „subteran" care, prin mistere şi doctrine iniţiatice în antichitate, practici magice şi alchimice în Evul Mediu şi Renaştere păstrase unitatea spiritului european, în ciuda impunerii „oficiale" a unui model tragic, antinomic, a cărui problemă principală pare să fie, în marile sisteme, concilierea : noumen-fenomen la Kant, naiv-sentimental la Schiller, intuiţie-intelect la Bergson, esenţă — existenţă în filosofia existenţialistă contemporană.

În personalitatea lui Eminescu, adînca ruptură a spiritului european s-a întîlnit cu un puternic fond al originarului. Conflictul între o profundă gîndire intuitivă şi tendinţa unei cunoaşteri infinitezimale, caracteristică secolului, defineşte la el o neîntreruptă oscilaţie între extazul poetic şi un scep-

[1] Cf. John Burnet, *L'Aurore de la Philosophie grecque*, edition française par Aug. Reymond, Paris, Payot, 1919, p. 5—6.

[2] Cf. Jean Beaufret, *Dialogue avec Heidegger*, vol. I, *La philosophie grecque*, Paris, Les Editions de Minuit, 1973, p. 49—50.

ticism absolut. Ca toate marile conştiinţe ale secolului său, Eminescu purta efigia nobilă a singularizării geniului, o „inimă ruptă". Sensul suferinţei eminesciene este dat de dimensiunile istorice ale scindării: „La ce să mă amestec, cu inima mea ruptă/În volbura mulţimii..." (*Opere*, V. 410). Ieşirea umanităţii din vîrsta de aur, căderea în istorie, echivalează cu ieşirea poetului din „dulcea tinereţe". Cauza acestei regresiuni este „înţelepciunea", raţiunea agresivă care domneşte peste cifre şi forme, rupînd armonia „neconştiută" a „mitelor": „În van cat întregimea vieţii mele/Şi armonia dulcii tinereţi: /Cu-a tale lumi, cu mii de mii de stele./O, cer, tu astăzi cifre mă înveţi "*O, -nţelepciune ai aripi de ceară*). Cealaltă faţă a personalităţii eminesciene este îndreptată spre *mythos*, spre cuvîntul total care *scrie* „cartea lumii", depăşind măsura „cugetării reci". „Panorama deşertăciunilor" este un mare vis al poetului-mag, o succesiune a ipostazelor umanităţii, după o măsură subiectivă a duratei. Fragmentaritatea istorică, lipsa de comunicare între zorii umanităţii, vremea Egiptului, a Greciei şi a Daciei antice şi între convulsiunile secolelor moderne, este traversată de firul unificator al contiguităţii mitice. Vizionarismul eminescian resoarbe istoria în mit: „Şi de-aceea beau păharul poeziei înfocate/Nu-mi mai chinui cugetarea cu-ntrebări nedezlegate,/Să citesc în cartea lumii semne ce noi nu le-am scris. Fă nimic reduce moartea cifra vieţii cea obscură —/În zădar o măsurăm noi cu-a gîndirilor măsură/ Căci gîndirile-s fantome, cînd viaţa este vis. „(*Memento mori*)". În felul său Eminescu este şi el o „victimă a modernităţii" ca şi Baudelaire. Pierderea sacrului, idee care a fost dusă pînă la ultimele limite de un Nietzsche sau un Lautréamont, este resimţită cu putere şi de Eminescu: „Lipsiţi sîntem de focul şi de razele Ideii./Azi coboară în mormîntu-i Domnul nostru: Umbra Dei" (*Opere*, V. 625).

Într-o lectură actuală, privirea critică acţioncază asupra textelor poetice, privite aşa cum apar ele, fără alte determinări în afara acelora care ţin de manifestările spirituale intrinseci, specifice, şi efectuează un act de selecţie a semnificaţiilor care i se vădesc centrale, urmărindu-le apoi pe drumul armonizării într-un înţeles unic. Justificarea demersului hermeneutic consistă în a propune o ipoteză asupra textelor, întemeiată pe datele percepţiei subiective a interpretului; criteriul de validare a judecăţii rămîne să-l ofere confruntarea, din diferite unghiuri de lectură, a textului — cu imaginiea propusă.

Uu Eminescu scindat, cum ne propune I. Negoiţescu, cu o faţă către îndrăznelile viitorului, şi cu alta spre limitele „gustului" epocii, este în egală măsură greu de acceptat ca şi un Eminescu devenind altul cu fiecare act nou de lectură. Poezia sa există numai întrucît îi pot fi relevate esenţele centrele de iradiere şi modalitatea particulară de generare a tipologiei imaginarului. Ceea ce există în mod sincronic şi autonom, ca univers imaginar, nu poate fi făcut explicit de factorii intenţionalităţii critice decît printr-un demers diacronic, al succesiunilor. Separînd constelaţii tematice, anumite obiecte şi relaţii poetice specifice, nu pierdem nici un moment din vedere ansamblul. Evidenţa totalităţii se impune doar într-un mod paradoxal, ca epifenomen al textului, care-şi continuă existenţa primară, deschisă oricăror reformulări critice. Pentru a nu ajunge o negaţie a obiectului, interpretarea propusă nu trebuie să-şi piardă nici un moment propria deschidere, comunicarea cu textele.

2. Sesizarea unor complexe imagistice cu valoare paradigmatică face posibilă ordinea care există în spatele aproape infinitei multiplicări a verbului și a eului poetic eminescian. În acest scop, ne propunem acum să circumscriem principalele componente ale vizionarismului eminescian (unitatea și erosul cosmic, simbolistica oglinzii și a vederii, visul, organizarea numeric muzicală a cosmosului, semnificațiile ritualice ale mișcării în spațiul imaginar, sinestezia, simbolistica a-polarității angelice) și integrarea lor în ceea ce am numit *complexul mitopoetic al „descifrării"*. Eminescu concepea poezia ca pe un mijloc de pătrundere în adîncurile firii, cuvîntul justificîndu-se la el ca prezență într-un spațiu al salvării ontice, ca soluție de existență. Depășind ipostaza unei „reflectări" mimetice a realului, cuvintele sînt vii, ele cheamă din orizontul existenței oarbe lucrurile, restituindu-le forma și demnitatea începuturilor. Poeme prea-cunoscute cum sînt *O, mamă...*, *Stelele-n cer*, sau marile construcții vizionare ca *Memento mori*, *Feciorul de împărat fără stea*, *Luceafărul*, *Mureșanu*, ca și frînturi meteorice rătăcind prin noianul manuscriselor, strălucesc ca aceeași intensitate a întregului. Datorită conceperii limbajului ca factor al creației, poetica eminesciană permite instituirea unui nemărginit spațiu interior, a cărui complexă simbolistică urmează să fie re-construită. Ipoteza are in vedere o perfectă analogie între *mythos*-ul și *poiesis*-ul eminescian. Cu alte cuvinte transferul de la imaginea iconică la imaginea verbală se petrece aici fără pierdere de substanță : ceea ce poetul *a văzut* în lume se află transpus întru totul în spațiul verbului. Dispunînd de puterea magică de *a vedea*, poezia eminesciană adîncește semnificațiile lucrurilor, fără să le simplifice, ajungînd, din adînc în adînc pînă la înțelesurile ultime care țin de geneza timpului, a spațiului și a eului. Nu înseamnă aceasta că vedem în Eminescu un „filosof-poet". Nimic mai depărtat de valorile filosofiei ca poezia eminesciană. Față de demersul ascendent al filosofiei, bazat pe elucidări succesive, poezia, asemenea unei *ars regia*, înaintează spre cunoscut prin mai necunoscut — *ad obscura per obscuriora* — . Cum altfel poate fi înțeleasă fraza eminesciană următoare, dintr-un manuscris căruia poetul i-a dat titlul de *Strîngerea literaturii noastre populare* : „Adevărat cum că poezia nu are să descifreze ci din contra are să încifreze o idee poetică în simbolurile și hieroglifele imaginilor sensibile..."[3]?

Ceea ce pune ordine în infinitatea reprezentărilor poetice eminesciene este acceptarea în centrul spațiului imaginar a figurii animate și reflexive a unității originare-*to èn*- ale cărui acte tipice pot fi privite ca însăși desfășurarea *poiesis*-ului eminescian care ia forma descifrării în ceea ce există a unui sens care să anuleze dramatismul scindării energiilor universale, conflictul eu — lume, izvorul veșnicei suferințe. Toate „măștile" și ipostazele eului poetic eminescian sînt oglindiri, metamorfoze ale acestei figuri centrale. Despre complementaritatea diferitelor întruchipări ale eului eminescian a vorbit și I. Negoițescu, care a sesizat că „trei figuri" Poetul, Călugărul Monahul „alcătuiesc unul și același suflet contemplativ, dureros, adolescent".[4]. Specificarea a numai trei ipostaze ale acestui „suflet contemplativ" vizează însă un nivel al neîntregului, întrucît aceleași atribute specifice,

[3] Mihai Eminescu, *Literatura populară*, ediție de D. Murărașu, București, „Minerva", 1977.

[4] *Poezia lui Eminescu*, București, E.L.U., 1968, p. 65.

prezintă și celelalte apariții din universul eminescian, inclusiv cele feminine ; pe de altă parte, cel puțin același grad de recurență au și alte „măști" : Magul, Filosoful, Tînărul neinițiat. Zoe Dumitrescu-Bușulenga vorbea și de o „ipostază voievodală" la Eminescu.[5]

Absorbția tuturor ipostazelor ființei într-un *supra-eu* este la Eminescu un fenomen de convergență. Proiectată în diversitatea demersurilor poetice și noetice, aceeași conștiință a integrității cosmice se reflectă în animismul generalizat pînă la forma unui eros cosmic, în interferența umanului cu regnurile vegetal și mineral, ca și în ceea ce se poate numi o materializare a limbajului poetic. Magul, ipostaza cu cea mai mare densitate simbolică a unității demiurgice, locuiește un spațiu a-cronic, într-un centru identic cu sine al ființei, semnificat de vîrful muntelui (*Feciorul de împărat fără stea*)" Țelul cel unic senin" al acestui mag este *descifrarea*, căutarea unei soluții de salvare a lumii care să fie și propria lui salvare. Fără să aibă vîrstă, el inițiază în marile mistere pe cei mai buni din generațiile supuse trecerii ; tînărul care vine la mag repetă gestul pe care îl făcuse și părintele său. Privirea magului poate „descurca" întreaga" viață a lumii" : „El cartea-și deschide, la zodii privește/Și zodii descurca în lungul lor mers/E-o carte ce nimeni în veci n-o citește/Cu semnele strîmte întoarse-arăbește : Sunt legile-n semne din ăst univers." Feciorul de împărat, cel ales să dețină puterea în lume aparențelor, trebuie inițiat în marile secrete, pentru a vedea „în cartea lumii un înțeles deschis". Pentru aceasta, el trebuie mai întîi să-și cunoască propriul sine, „steaua sa". Drumul pînă la palatul „de marmură trandafirie" al magului este urcat cu mare trudă, figurare a efortului supremei ascensiuni : "Ș-apoi pe jos de-acolo eu muntele-am să sui/Cu gîndurile mele aripe să le pui". Inițierea în spațiul edenic înseamnă regăsirea de către prinț a dublului său, „al său înger palid", printre miile de spirite care coboară dantesc, ca o ploaie de aur, în trupurile destinate. Salvarea prin somnul erotic îi este interzisă însă tînărului deoarece în „cartea lumii" el nu are „semn". Esența sa se găsește de la început în sine și a o căuta în afară reprezintă cauza unei dureri nesfîrșite. Condiția damnării este însă pentru cel inițiat o deschidere spre „a lumilor misteruri" Asemenea Luceafărului, tînărul este un *arheu*, un *hyperaion* cuprins în eternitatea demiurgului : „Că-n lumea din-afară tu nu ai moștenire/A pus în tine domnul nemărgini de gîndire." Ca unuia care poartă în sine gîndirea demiurgică, treapta inferioară a „somniei" nu-i este rezervată. Veghea eternă este condiția participării la lumină, la *actul* creației, și nu la acela secund al reflectării acestei creații : „Genii beau vinu-uitării, cînd se cobor din ceruri/Deschise ți-s, nebîndu-l, a lumilor misteruri. „Totuși," „paharul somniei" trebuie băut, ca stadiu, ca treaptă a inițierii prin uitare. În oglinda magului, „profundă și largă", este invocat să apară din apele visului „Seraful" tînărului, perechea sa arhetipală ; această treaptă a inițierii este o hierogamie. Îngerul somnului se întrupează din adîncurile visului ca o *anima mundi*, suflet fremătător al demiurgului. Îmbrățișarea tanatică se petrece în interiorul edenic din centrul labirintului : „Pilaștri de aur pe muri se coboară/Pe jos sunt covoare țesute-n flori vii/Și stele în candeli dulci raze presară/Și aeru-i dulce ca-n noaptea de vară. Și razele-s calde

[5] *Eminescu — cultură și creație*, București, 1976, passim.

şi trandafirii." Fiind accesibilă doar celor care tind la realitatea şi beatitudinea începuturilor, insula, centrul în genere, vîrful muntelui, au un înţeles ambivalent, fiind ţinuturi paradisiace şi ţinuturi ale morţii, în acelaşi timp[6]. Situat dincolo de „rîul care-şi mînă trecutu-n viitor" (splendidă imagine a tragismului existenţial prin imaginea apei anihilatoare), castelul magului cu arhitectura sa în acelaşi timp rustuică şi rafinată, simbolizează, în mijlocul curgerii umilitoare a aparenţelor, creaţia, faptul manifest. Este un spaţiu matrice, asemănător insulei lui Euthanasius din nuvela *Cezara* sau ţării zînei Miradoniz. Ambianţa familiară a magului, cu stîncile asemenea unor colonade scăldîndu-se într-un fluid imaterial, sugerează o „imagine a lumii — *eikon cosmou* — locuinţa ascunsă a demiurgului, care nu poate fi cunoscut decît prin revelare, comunicare şi „cufundare". Magul, în a cărui figură arhetipală se pot recunoaşte trăsături ale hierofantului antic, ale Sybilei lui Vergiliu sau ale unui Hermes Trismegistes al alchimiştilor, uneşte obiectul cu imaginea sa în oglinda din alte cărei „negre" lumini porneşte axa lumii, marele drum ascensional pe care iniţiatul îl urmează în căutarea identităţii. Dincolo de pilpîirile înşelătoare ale lumii, de „visările amare", îmbrăţişarea serafică săvîrşeşte tripla autentificare a fiinţei, abolind timpul, spaţiul şi limitele eului: „Pămîntul departe-ntr-un punct s-a contrage./Căci lumi de departe în puncte se schimb,/Dispar a pămîntului viziune vage./A stelelor ţară curată se trage/Aleargă, trăieşte, a aştrilor timp.".

În elanul său, magul transcede durata devorantă şi nemărginirea spaţiului printr-o largă mişcare de interiorizare a lumii exterioare, trebuind să descifreze unitatea în multiplicitate, în feciorul de împărat „umbra" lui, să determine prin magie fuziunea timpului real cu cel imaginar, să domine un spaţiu multi-dimensional în plină expansiune. Simţurile sale sînt organe cosmice, mişcînd aştrii, principiile şi sferele. În centrul unei neîntrerupte alternări între negarea creaţiei şi înfăptuirea ei, magul confruntă tenebrele cu principiile, separînd elementele şi oferindu-le soluţia reintegrării, armonia. Ca ipostază demiurgică, magul are atributele mitice ale androginului cosmic — Anthropos — capacitatea acestuia de a lua toate formele posibile. După marele zbor prin aştri, magul vine, asemenea legendarului Lohengrin, plutind tras de lebede, în întîmpinarea feciorului de împărat devenit, pe îndepărtata stea „un biet călugăr", retras în asceza şi durerea cunoaşterii, în spaţiul damnat al „cugetării": ...„ şi prin părţi/Necunoscute-a lumii gîndirea lui pribeagă/Străbate cu-aripi mîndre nemărginirea-ntreagă". Această ultimă ipostază a eului în poemul *Feciorul de împărat fără stea* clarifică sensurile tragismului orfic eminescian. Tînărul doreşte liniştea morţii definitive, a abisului care este singura salvare pentru destinul lui luciferic; nemărginirea gîndului cu care poetul a fost investit este o adîncire a rupturii de *anima mundi*. Poetul rămîne „feciorul de împărat fără stea", sortit să poarte „plînsul" întregii lumi. Înţelesul pe care poezia eminesciană ne obligă să-l vedem aici este că, pentru ca lumea să se poată salva, poetul trebuie să adune la sine toate durerile. De aceea durerea, plînsul sînt la Eminescu principii poetice. Creaţia este un auto-sacrificiu în solitudine absolută: „De plînge Demiurgos doar el aude plînsu-şi".

[6] Cf. Mircea Eliade, *Insula lui Euthanasius*, în „Revista Fundaţiilor Regale", VI, 1939, nr. 7, p. 103.

Prezență atemporală, poetul, apare în poemul de tinerețe *La moartea lui Eliade*, ca un *restaurator mundi* a cărui putere de a pătrunde în adîncurile *hybris*-ului istoric conferă tărie magică glasului său : „O, limba lui ! Îmi pare că-aud cum ca răsună/În aspra ei mînie, zidind nor peste nor,/Din ștearsa, neînțeleasa a istoriei rună/A descifrat al gîndii puternic viitor./El trece peste timpuri, pe valuri cum furtuna,/Valuri care în ceartă se scutură și mor, *Os magna sonaturum* ! Idei c-ale lui Crist/În limba inspirată-a unui evanghelist."

Unind spațiile, poetul „trece" prin timp ca să „descifreze" sensurile „neînțelesei rune" în care stă scrisă istoria neamului său. Mesianismul, expansivitatea amphionică, nu l-a părăsit niciodată pe Eminescu, dar a fost însoțit în permanență de puternicul sentiment al zădărniciei cosmice. Tensiunea între aceste două direcții de conștiință a definit poezia eminesciană de la primele începuturi În fața unui univers „în cădere", prin „apele de plumb" ale unui timp devorator, saturnian, poetul (Eliade, Mureșan, Orfeu) deține puterea în multiplele ei dimensiuni : vederea, auzul, mișcarea, și o exercită cu îndreptățire demiurgică. Obsesia aceleiași întregiri cosmice este indicată și de frecvența motivului serafic, a cuplului edenic, explicită în poeme din tinerețe, în majoritate rămase în manuscris, și convergentă cu diversitatea formelor de „erotism cosmic" din poezia antumă. Rafinata gestualitate a eroticii eminesciene se petrece în peisajul edenic, unde îngeri cîntînd „dulce și curat" din „lire sunătoare" participă la permanența creației. Manierismul reprezentărilor nu trebuie să ne înșele însă asupra semnificațiilor de adîncime : identificarea iubitei cu unul dintre acei îngeri este cuprinsă în simbolistica gravă a integrării în marele tot : „Acel înger/Fața pală/Ochiul negru păr bălai,/L-am văzut, o stea regală,/O lumină triumfală —/Și de-atunci îl iubesc, vai !/L-am căutat în astă lume/Pîn'ce viața-mi se pierdu./Sufletu-mi se abătu.../Și-atunci te-am văzut : minune/Acel înger ai fost tu. " (*Basmul ce i l-aș spune ei*). Străbătînd gîndirea și imagistica europeană de la Plotin la Baudelaire și Gottfried Benn, nostalgia unității angelice ocupă un loc central și în „filosofia" eminesciană virtuală. Din imensul material al manuscriselor, ediția de *Opere* îngrijită de Perpessicius a selectat numeroase „exerciții" care trimit cu claritate la sensul esențial antological implicațiilor acestui motiv. În manuscrise datate 1866—1867 se găsesc următoarele „exerciții" : "Eu și cu tine, un singur eu. Natura, acest complex de euri". Același manuscris (2 262) cuprinde următorul fragment, elocvent în ceea ce privește tendința eului eminescian de a-și mări dimensiunile pînă la a se suprapune peste un eu cosmic : „Trecutul cînd nu am fost, viitorul cînd n-oi fi ; există ele ? nu ; fiindcă *eu* nu (sunt) exist, sufletul lumei este *eu*. Fără eu nu există timp, nu există spațiu, nu există Dumnezeu, fără ochi nu e lumină, fără auz nu e cîntec ; ochiul lumina, auzul e cîntecul, *eu* e Dumnezeu." (*Opere*, V, 638).

Motiv solar, serafismul este un reflex în planul imaginarului al impulsului de eludare a duratei și a limitelor spațiale. Identificîndu-și sinele cu „sufletul lumei", poetul-mag deschide orizont analogiilor fără număr între interior și exterior, între înalt și adînc. Simțurile poetului, devenit ființă cosmică sînt cauze — *origines* — ale lucrurilor : „ochiul e lumina, auzul e cîntecul". Cîntecul conduce, prin elan extatic, la ieșirea din labirintul timpului. Forțele contradictorii ale ființei își găsesc în acest fel, un punct de întîlnire în sinele cosmic al Demiurgului, din care izvorăsc lumina și cîntecul : „*eu* e Dumnezeu". Marile taine cosmice, ascunse în spatele aparențelor, își au

un corespondent în interioritatea eului. Într-un important studiu, Pompiliu Constantinescu a sesizat implicarea eului cosmic eminescian într-o figurare a unității care absoarbe în același timp și impulsurile demonice și pe cele erotice : „Drama lui Dumnezeu, simbol al Demiurgului, care este totuși ascuns ca un mister suprem, într-o figurație de arhitectură sacră, nu e nicidecum, cum sugerează d. Călinescu, un simbol al «extincției» ci însuși marele mister-forța supremă, Demiurgul."[7].

Erosul este încă unul din principiile poeziei eminesciene, întreaga peisagistică fiind configurată la el conform unui *amor universalis*. Dorința extatică a uniunii erotice își are corespondentul imagistic în absorbția luminii de către adîncimile neptunice : „Cînd soarele arde și ceru-i văpaie/Pe-a lacului valuri profunde bălaie./Pe-o barcă împinsă de valuri ce merg./La tine alerg" (*Cînd...*). Eminența erosului ca factor configurator al imaginarului explică la Eminescu și sentimentul eternității ; împăcarea erotică a naturii este o stare de grație, o ieșire din timp : „Înger venit din ceruri, oi plînge al tău nume,/L-oi sămăna-n flori palizi și-n stelele de foc,/Cînta-te-aș ca și rîul cel scuturat de spume/În nopți ce stau pe loc. „(*„De-aș muri ori de-ai muri"*). Aceluiași impuls de transgresiune a limitelor individuale trebuie atribuită și atenuarea atributelor sexuale, alunecarea spre genul opus a „figurilor" eminesciene. Călinescu vorbea despre o „Veneră serafică" și despre un „serafism animal"[8] remarcînd și „agresivitatea" femeii în erotica eminesciană. Cuplul se realizează în poezia lui Eminescu după legi cosmice necesare. Eul se regăsește în „celălalt" prin anamneză, prin amintirea stării edenice pierdute odată cu intrarea în „vremuire". Cînd o vede pentru prima oară pe Poesis, lui Toma Nour i se părea că o cunoaște de foarte multă vreme. La fel faraonul Tlà invocînd din adîncimea vremii chipul iubitei. Prin regăsire, cuplului devine armonioasa unitate din începuturi, ieșind din timp într-un spațiu al visului, în „gheșurile" siberiene", pe lună, în brațele „somniei" sau pe insula lui Euthanasius. Prezența figurii apolare a androginului nu ia în poezia lui Eminescu, formele degradate, morbide, care obsedau imaginația unor Swinborne, Sar Péladan, Huysmans, O. Wilde. Mitul are la poetul român virtuțile sale genuine, avînd locul său necesar în marele sistem al analogiilor poetice, în acest sens Eminescu întîlnindu-se cu marele Romantism (Fr. Schlegel vorbea în *Über die Diotima* despre dobîndirea unui nou tip de umanitate prin orientarea educației spre realizarea idealului androginic[9].

Succesivele inițierii au pentru eroii prozei eminesciene valoarea unor identificări cu Demiurgul, prin atingerea polarității originare a ființei. Deși întregul simbolism inițiatic are, în liniile sale generale, semnificația unei ocultări, a unei retrageri din timp, poezia lui Eminescu concepe eliberarea eului ca pe o „înseninare" : „O, te-nsenină, întuneric rece/Al vremei. Înflorește-n neagra-ți/Speluncă umedă ca și ebenul cel topit./Fă ca să strălucească pe-acea cale/Ce duce-n vecinicie toate-acele/Ființe nevăzute, cari sunt/Deși trec nesimțite, ca și vremea/Ce vremuiește-adînc în tot ce e" (*O, te-nsenină, întuneric rece*). Neputința ieșirii de sub „vremuire" e o față a pierderii entuziasmului, a elanului care permite accesul la lumina adîncă a lumii, la „semnul"

[7] *Eros și Daimonion*, în „Revista Fundațiilor Regale", VI, 1939, nr. 7, p. 94.
[8] *Opera lui Mihai Eminescu*, București, „Minerva", 1970, vol. II, p. 226.
[9] Cf. Mircea Eliade, *Mitul Reîntegrării*, București, „Vremea", 1939, p. 76—77.

ultim din lucruri : „În zadar ne batem capul, triste firi vizionare./Să citim în cartea lumii semne ce noi nu le-am scris „(*La moartea lui Neamțu*). Concepcrea timpului sub semnul nocturnului este un principiu orfic. Curgerea vremii este o succesiune a umbrelor printre care „dulcea umbră" a Euridikei se pierde pentru totdeauna. Orfeu rămîne fără „stea", rătăcind prin natura pe care nu o mai poate înțelege. Durerea orfică, sfîșietoarea imagine a poetului cu brațele întinse, are o splendidă întrupare în poemul *Din valurile vremii*. Mitul poetului zdrobit de timp, neputința tragică de a eluda durata îmbracă haina genuină a *lirismului* eminescian : „De mă găsesc iar singur cu brațele în jos/În trista amintire a visului frumos.../Zadarnic după umbra ta dulce le întind : /Din valurile vremii nu pot să te cuprind." Dacă moartea este pentru Eminescu experiența limită, sursă a nesfîrșitei dureri, ca este, în același timp, și „haos de lumină", principiu existențial, deschidere către autentic prin ilimitatul ființei : „Te văd ca o umbră de-argint strălucită,/ Cu aripi ridicate la ceruri pornită,/Suind palid suflet a norilor schele,/Prin ploaia de raze, ninsoarea de stele" (*Mortua est*). Moartea transcende trecerea, lucirile palide și înșelătoare ale „lumii acestei", unde „toate-s nimică" dar, obligînd cel la cunoașterea durerii universale este totodată și factor al *hybris*-ului, figurînd căderea, drama creației demonice. Cunoașterea neantului, a morții, e cauza pentru care poetul-Orfeu încetează cîntarea : „De racla ta razim eu harfa mea spartă." Antinomia dintre cele două înțelesuri opuse ale principiului thanatic definește tragismul eminescian care izvorăște din neputința *înțelegerii*, a „descifrării": De e sens într-asta, e-ntors și ateu/Pe palidați frunte nu-i Dumnezeu" Prin moartea Euridikei, Orfeu pierde armonia naturii — *philia apanton* — și rupe coardele lirei : „Ea a murit — am îngropat-o n zare./Sufletul ei de lume este plîns./Am sfărmat arfa și-a mea cîntare S-a înăsprit, s-a adîncit, s-a stins" (*Aveam o muză*). Gestul semnifică în alt plan, participarea în tensiunea ultimă a poeziei moderne care, prin maxima îndepărtare de origine, se închide — în tăcere. După *nekyia*, descenderea în întuneric, Orfeu nu mai poate reveni la sine. Prin moarte a fost inițiat în neant ; dar mai mare gravitate o are faptul că logosul își pierde sacralitatea („Pierdută-i a naturii sfîntă limbă") instituind ca limită ireconciliabilitatea dintre trecutul expansiv și prezentul descensional. Între ființă și neființă poetul nu poate opta, de unde tragicul, durerea cosmică pietrificată în dorința cheie a regăsirii în eul cosmic : "... pe mine/Mie redă-mă". Între trecutul întotdeauna solar și prezentul „de plumb", doar nostalgia mai poate susține epifaniile logosului, cîntecul, chiar dacă dorința de neant rămîne iremediabilă și definitivă : „Eu nu văd munții înecați în nouri/De care gîndu-mi vultur s-agață ;/N-aud a mării-înmiite-ecouri./Ce-n glasul meu măreț se-amesteca ;/ În codrii-antici n-aud muget de bouri,/Trezind zilele vechi în mintea mea..." (*O,-nțelepciune ai aripi de ceară*).

Dominanta thanatică a imaginarului eminescian a apărut cu claritate exegezei : „Somnolența este starea cea mai stăruitoare a spiritului în lirica lui Eminescu"[10] . Toate sensurile adînci ale acestui *mythos* sînt însă departe de a fi relevate în întregime. Somnul este armonia primă a naturii și a istoriei. „Și popoarele dorm" nota poetul pe un manuscris. În acest somn al popoarelor

[10] G. Călinescu, *op. cit.*, p. 180.

poetul dorea să descifreze „simbolele în care s-a aşezat infailibilul spirit al materiei"[11]. Ieşirea din somnul unităţii şi trecerea în zona raţionalităţii apăreau ca o mare primejdie — primejdia „conştiinţei": Natura ese din somnul umanităţii — instinctiv neconsciu — însă sigur şi infailibil în pasurile, într-o stare consecutiv mai conscie, mai raţională, însă mai nesigură; o stare a cărei cele mai multe pasuri sunt greşeli."[12]. Între starea de veche şi cea de somn, graniţele sînt foarte nesigure şi, mai ales, necunoscute. Visul poate avea la Eminescu o raţiune mai adîncă decît veghea, dar, pe de altă parte, lumea „cea aievea" poate fi un vis, rezultatul „gîndirii" cosmice a Demiurgului: „Astfel, într-a veciniciei noapte pururea adîncă,/ Avem clipa, avem raza, care tot mai ţine încă, .../ Cînd s-o stinge, totul piere, ca o umbră-n întuneric,/ Căci e vis al nefiinţei universul cel himeric" (*Scrisoarea I*). Eternitatea nu este decît un somn fără sfîrşit. Intrînd în somn, „naturile tăcute" devin asemenea Demiurgului, care „singur au de plînsu-şi" (*Scrisoarea II*) fiindcă somnul este starea genezelor, a întinsurilor tăcute de dinainte de apariţia lumilor şi a luminii: „Ei dorm cum doarme-un haos pătruns de sine însuşi,/Ca cel ce-n visu-i plînge şi nu aude plînsu-şi (*Ca o făclie*) „Somnolarea" este şi starea firească a erosului eminescian, reprezentînd descătuşare, deschidere spre freamătul cosmic, comuniune cu murmurul exterior. Somnul şi visarea încadrează un spaţiu sacru în care se petrece o atenuare a conştiinţei şi o intrare sinestezică în muzica totală şi „tînguitoare" care învăluie cadrul: „adormivom, troieni-va/ Teiul floarea-i peste noi/ Şi prin somn auzi-vom bucium/ De la stînele de oi" (*Povestea codrului*). Timpul încetează, în somn, să mai fie tragica şi umilitoarea succesiune de chipuri înşelătoare, Fenomenalitatea lumii se dizolvă în apele adînci ale visului, iar eul îşi regăseşte liniştea primară. Somnul este o „cumpănă" între două lumi, un „vameş" la poarta vieţii. Refuzul vieţii echivalează cu supremul blestem, cu rătăcirea perpetuă, intrarea în „jalnicul" lanţ al metamorfozelor: „S-ajungi pe tine însuţi a nu te mai cunoaşte,/ De propria ta faţă, Rebel să-ţi fie teamă/ Şi somnul — vameş vieţii să nu-ţi mai ieie vamă" (*Strigoii*). A nu putea trece prin „vămile veciei" este caracteristica ipostazei demonice a eului eminescian. „Nemarginile de gîndire" singularizează pe poetul — Lucifer. „Veghea" înseamnă o dureroasă pierdere a capacităţii de consonanţă cu natura: „Ce ochi veghează umed ? Ce suflet se frămîntă./ Ce suflet ţipă-n doliu ,ce liră jalnic cîntă ?.../ Sînt eu !..." (*Andrei Mureşanu*, 1871). Şi somnul, ca şi celelalte simboluri eminesciene, are o semnificaţie ambivalentă. Interzis ipostazei demonic-luciferice, somnul este marele veşmînt al ipostazei orfice, cu fastuoase desfăşurări onirice: „Turma visurilor mele eu le pasc ca oi de aur... (*Memento mori*). Dar, pentru poetul atins de aripa neagră a „cugetării", cu sufletul „de groază sfîşiet", visul intră, împreună cu „tot ce codrul a gîndit cu jale", în adîncimea uitării: „De-aceea mă înfăşur în mantie şi tac/Şi înc'odată-n şiruri viaţa mi-o disfac/ Şi visurile mele le las încet să treacă.." (*O, stingă-se-a vieţii*). Asociată secretelor puteri iniţiatice ale visului guvernat de astrul selenar, *poarta* este locul de îmbrăţişare cosmică a luminii cu întunericul, a veciei cu trecerea: „Căci în propria-ne lume ea deschide poarta-ntrării/ Şi ridică mii de umbre după

[11] B.A.R., Ms. 2 257, f. 216, în *Caietele Eminescu*, vol. IV, Bucureşti, „Eminescu", 1977, p. 21.
[12] *Ibidem*.

stinsul lumînării..."(*Scrisoarea I*). Poarta este un obiect sacru, semnificînd intrarea în „vămile veciei" : „Părea că printre nouri s-a fost deschis o poartă/ Prin care trece albă, regina nopții moartă" (*Melancolie*).

Funcția cheie a cuplului în realizarea unității ne-ar putea îngădui ca, prin unele speculații etimologice, să identificăm reprezentări ale *deschiderii* chiar în numele eroilor nuvelei *Cezara*. Cezara (lat *caedo,-ere* „a tăia, a face o spărtură") trimite la imagini ale *deschiderii, desfacerii*, proprii elementului acvatic, feminin. Ieronim (gr *hieros* „sfînt", *nymos* „nume") este un cuvînt cu încărcătură simbolică ascensională, sugerînd trăsăturile manifeste ale focului. Petrecîndu-se în teritoriul mirific al morții — insula bătrînului Euthanasius —, iubirea celor doi are caracterul sacru al naturalității. Nuditatea eroilor este un atribut al ingenuității, al „sfințeniei", transferată de natură asupra omului. Iubirea omenească intră în freamătul erotic al stihiilor. Oriunde la Eminescu, apele sînt pătrunse de lumină, de foc și îmblînzite în marea îmbrățișare cosmică : „Iată lacul. Luna plină/Poleindu-l îl străbate ; /El, aprins de-a ei lumină./Simte-a lui singurătate..." (*Lasă-ți lumea*). Lumina, elementul pătrunzător, este simbolizată de substantivul feminin *lună* iar apa primitoare este figurată de *lac*, substantiv masculin în forma sa de singular. Limba română facilitează întrepătrunderea imaginară a genurilor, obnubilarea atributelor „pure". Erotismul eminescian, în transpunerea sa stihială, este mult mai complex decît relația schematică negativ — pozitiv, masculin — feminin. Mitul devine eminescian prin sugerarea difuză a unei îmbrățișări cosmice (*luna-lacul*), dar, mai cu seamă, prin sugestia unor analogii în spațiul eului. „Visarea" lacului „poleit" de lumina agresivă a lunii este o metaforă tipică a eului eminescian care nu este caracterizat de expansiune ci este *dominat* de eros. „Tabloul de natură" ascunde, în formă primară, *mythos*-ul eminescian al eului cosmic. Aceste reprezentări cosmice ale erosului l-au îndreptățit pe Edgar Papu să vorbească de un *erotomorfism* al universului eminescian, care modelează imaginile cu forța unui principiu. Însăși relația poet — lume este una erotică : poetul, element masculin, reprezentînd „forma", iar natura, elementul feminin — „substanța" aristotelică ; unirea lor sacră prefigurează creația. Fiindcă, scrie criticul, „natura (...) nu este mamă, ci iubită."[13] Lumina nu îmbrățișează, nu cuprinde protector apele, ci *cade*, „uitînd de sine" în valurile primitoare : „O, mare, mare înghețată, cum nu sunt/De tine-aproape să mă-nec în tine!" (*Odin și poetul*). Întinsurile mării semnifică pacea anihilatoare a oricăror impulsuri demonice. Foarte adesea, femeia apare asociată apelor murmurînd sub lumina lunii : „De murmur duios de ape/Ea trezită-atunci tresare" (*Făt-frumos din tei*). Din îmbrățișarea luminii cu umbra adîncurilor se înalță cîntecul originilor, „murmurul" purtat de ape : ... „a izvoarelor murmuri/Umbra umedă de codru, stelele ce ard de-a pururi" (*Scrisoarea I*). Fenomenalitatea versului se propune adesea ea însăși ca întrupare a stratului arhetipal. Nașterea luceafărului din ape este sugerată în momentul ei originar, *in actu* : „Venea plutind în adevăr/Scăldat în foc de soare" (*Luceafărul*). Participiu al unui verb al curgerii, sugerînd prin fonetica sa fluența și istabilitatea generică a apei, cuvîntul *scăldat* se găsește așezat, într-o sintagmă inseparabilă, alături de *foc*, în materialitatea subtilă a substanței vizionare.

[13] Edgar Papu, *Poezia lui Eminescu*, București, „Minerva", 1971, p. 10.

Într-o altă variantă (var, II, *Opere*, II, 402), distihul sună astfel : „Și se arată-n adevăr/Scăldat în foc de soare." Semantica plutirii („venea plutind") cu conotațiile ei thanatice, a fost preferată unei expresii mai directe a epifaniei („se arată") Aceeași sferă semantică susține și sugestia materialității timpului : „Și trec toți secolii-mprejur/Cu mii de lumi de-a notul."

În imagistica eminesciană, nocturnul interferează cu regimul diurn pentru a sugera permanența ființei, Ambiguitatea lumină — întuneric corespunde unei spaime de a sfîșia natura, de a aneantiza armonia prin cunoaștere demonică. Lumina nu pătrunde la Eminescu din afară ci învăluie din interior, fără a epuiza plenitudinea lucrurilor. Lumina solară, agresivă, lipsește în poezia eminesciană, înlocuită de un fluid imaterial care scaldă lucrurile, făcîndu-le să comunice unele cu altele : „Și-n pietre scumpe florile-s topite/De raza caldă a luminei moale" (*Opere*, V, 649). Apele, în ipostaze care se multiplică la nesfîrșit, animă profunzimile întunecoase ale codrului sau adîncesc strălucirile bolții cerești. Nu strălucirea amiezii definește ziua eminesciană, ci mai degrabă zorii și amurgurile. Noaptea, la rîndul ei, nu este un întuneric deplin, ci e pătrunsă de lumina selenară, mată și învăluitoare : „Lucia marmura neagră în noaptea voluptoasă" (*Opere*, V, 645). Lumina rece a lunii este o prezență extatică, absorbind în spațiile tăcerii „somnolente" metamorfozele naturii „cufundîndu-le" în atmosfera muzicală a „murmurlui de ape". Luna, mișcarea tremurătoare a apei, lumina difuză și „cîntarea se întîlnesc într-un text de mare densitate și concretețe imagistică : „Lunca doarme-adînc sub lună/ De lumina-i îmbrumată/Sună-a apelor mișcare/Fulgerînd cîntare mată" (*Opere*, V. 469).

În fluxul reveriei eminesciene, obiectele nu au o prezență obsesivă, directă ci sînt împinse în afara timpului, apar ca umbre, ca „icoane" sau ecouri pe care privirea le absoarbe, nu le pătrunde: „Argint e în sală și de raze nins/ E aerul pătruns de mari oglinzi" (*Pustnicul*). Cînd lumina izvorăște din adîncurile eului, strălucind „în afară", se petrece o adîncire, *Erosul* ia forma atracției pure, extatice, care aneantizează limitele, obnubilînd conștiința : „Ci cînd răsai nainte-mi ca marmura de clară/Cînd ochiul tău cel, mîndru străluce în afară,/Întunecînd privirea-mi, de nu pot să văd încă/Ce-adînc trecut de gînduri e-n noaptea lui adîncă" (*Nu mă înțelegi*). „Gîndurile" nu înseamnă „idei" ci „lamura" vieții, imagini însuflețite și nepieritoare ale lucrurilor, pe care numai „dreapta oglindire" le poate suprapune peste „închipuirile " vane, schimbate de vreme una cu alta. Dincolo, în apele adînci ale oglinzii, eul se regăsește el însuși ca „parte-adevărată" : „În dreapata-vă oglindă oricînd se regăsește/Căci partea-adevărată și cea nepieritoare/ E ori și cînd aievea și nici în scrieri moare" (*Opere*, II, 200).

Oglinda, cu puterea ei magică de a crea „în oglindire, labirintul cel mai perfect posibil"[14], este la Eminescu un mediu al ocultării, al „întoarcerii" „sensurilor" către esența lucrurilor. Firul de lumină, absorbit și transmis în adîncuri de oglindă, orientează eul spre „nucleul" ființei, acolo unde se poat regăsi ca arhetip. Oglinda „cerne", lumina, revărsînd asupra spațiului pacea liniștitoare, adîncind „enigmele", dar apropriindu-le de un

[14] Gustav Renè Hocke, *Lumea ca labirint*, traducere de V.H. Adrian, prefață de N. Balotă postfață de A. Pleșu, București, „Meridiane", 1973, p. 173.

sens al percepeii totale, sinestezice. Asemenea bolții cerești din *Demonism* oglinda este un spațiu-deschidere între aparență și esență, o poartă, configurînd impactul și, în același timp, unirea între micro și macrocosmos. Posedarea oglinzii este unul din atributele esențiale ale tuturor figurilor mitice din imagistica eminesciană. Magul din *Feciorul de împărat fără stea*, *Memento mori* sau *Sărmanul Dionis* încearcă să unifice, prin magia oglinzii, obiectul cu imaginea sa, „icoana" sacră, nesupusă trecerii. Reflectînd analogiile eu-cosmos, oglinda este obiectul sacru al inițierii în macro-cosmos. Diferitele etape ale inițierii sînt stadii ale unei „învățături a secretelor" (*disciplina arcani*), al cărei țel suprem este găsirea a „tot ce-i drept, frumos și bun" : „În zidirea cea antică sus în frunte-i turnul maur,/Magul priivea pe gînduri în oglinda lui de aur, /Unde-a cerului mii stele ca-ntr-un centru se adun./ El în mic privește-acolo căile lor tăinuite/Și cu varga zugrăvește drumurile lor găsite—/Au aflat sîmburul lumii, tot ce-i drept, frumos și bun" (*Memento motri*). Suprema realizare a iubirii, liniștirea durerii, este o cuprindere în interior a tuturor „stelelor" care traversează spațiul, trecînd prin „vămile veciei", din eon în eon. Durerea „neîntregimii" este anulată prin identificarea eului cu un supra-eu cosmic, în această identificare oglindindu-se marele Tot : „Însă ea dacă pe sînu-i s-ar lăsa odinioară/Ar simți că înăiuntru-i toate stelele coboară/Liniștind a lui durere, oglindind eternul mers/ Universul cel din ceruri ar vedea alt univers" (*Opere*, II, 303). Șt. Cazimir observă cu justețe că „în opoziție cu Platon, atributele esenței sînt puse la Eminescu în seama imaginii reflectate"[15].

Adevărul se găsește, pentru eroul poetic eminescian, ascuns în „enigma" și în „hieroglifele" fiecărui lucru și poate fi atins numai prin eros, care este o cale oferită eului pentru a-și regăsi esența în chipul „tăinuit" al lumii. Oglinda înlesnește intrarea în vis unde subiectul își depășește limitele individuale. Într-o altă variantă la versurile de mai sus, din constelația *Scrisorilor*, universul „oglindit" este mai real decît „cel din ceruri", supus curgerii „veacurilor" : „Ar simți cum că în luntru-i veacurile se coboară/Liniștind a lui durere, oglindind al lumii mers/ Universul cel din ceruri nu l-ar crede univers."

Funcția eudemonică a oglinzii trebuie extinsă și asupra apelor în genere și a întinsului de apă (lacul, marea), în special. Fundul adînc al apelor, opac și transparent totodată, apare ca o imensă oglindă între lumea „cea aievea și „visele-întrupate". Trecerea spre orizontul visului înseamnă o regăsire a întregului, în spiritul teogoniilor mitologice.

În spațiul oniric al *Luceafărului*, oglinda este un mijloc de invocare magică a *celuilalt*. Fata de împărat „prinde" în oglindă ființa noumenală a *hyper-aion*-ului, aducînd-o în lumina accesibilă a visului său și dîndu-i un „chip". Cei doi „intră" în apele oglinzii și se regăsesc în adîncul ființei lor unice : „Și din oglindă luminiș/ Pe trupu-i se revarsă/Pe ochii mari bătînd închiși,/Pe fața ei întoarsă." Ca „obiect" central al mitului narcisic, oglinda simbolizează locul unde adîncul eroului se confundă cu imaginea sa exterioară, în tremurarea apei. În visul paradisiac al lui Dionis, „ceruri de oglinzi" filtrează lumina „stelelor albastre" iar în mijloc se află un „ochi de foc", care veghează asupra tuturor „enigmelor"

[15] *Stelele cardinale, eseu despre Eminescu*, București, „Eminescu", 1975, p. 62.

(*Opere*, VII, 107). Ochiul însuși este oglinda cea mai perfectă, este sfera parmenideană, nemișcată, fără naștere și fără sfîrșit, egală cu sine în învelișurile sale, de unde izvorăște lumina. Recurența mitului lui Narcis indică tendința spre interiorizare a eului poetic eminescian. Prin fața ochiului „se petrec" aparențele, murmurul lumii care, prin oglindire, devine epifanie, absorbție a limitatului în sferă, în ilimitatul pur și închis. „Tînărul Endimion" este invocat în acest context ca simbol al castității androginice, al perfecțiunii în stare *să vadă* ce se află dincolo de „straniul joc" al curgerii : „În cea oglindă mișcătoare/Vrei să privești un straniu joc,/O apă veecinic călătoare/Sub ochiul tău rămas pe loc ?" (*Diana*). Nivelul mitic își are corespondentul în arta poetică eminesciană. *A vedea* înseamnă, pentru poetul vizionar, *a salva*, a ridica esența lumii din efemeritate și a o îngloba în Cuvînt. Cea mai mare parte a substanței vizionare a *Luceafărului* se manifestă în spațiul *vederii*, al visului echivalent cu ființa autentică. Odată cu trezirea din vis, „fata de împărat" își pierde sacralitatea, *devenind* o simplă Cătălină. Numai în vis se succed toate ipostazele lui Hyperion, care și ele sînt întruchipări ale perfecțiunii narcisice: „Iar umbra feței străvezii/E albă ca de ceară/Un mort frumos cu ochii vii/Ce scînteie-n afară." Acești „ochi vii" aparțin sinelui cosmic — *axis mundi* — conștient de propria auto-geneză. Acesta este cel care „vede" înfăptuind creația prin actul esențial al plăsmuirii de „icoane". Neființa (haosul) trece în ființă (lumina) : „Și din a haosului văi/Jur împrejur de sine/ Vedea ca-n ziua cea dintăi/Cum izvorau lumine". Se găsesc figurate aici cele două tipuri de mișcare simbolică prin care se organizează cosmosul eminescian : mișcarea ascendentă („izvorau lumine") și cea descendentă (jur împrejur de sine"). Ca și la Dante, mișcarea haotică și întîmplătoare este străină edenului imaginar eminescian. Centrul lumii — steaua magului, locuința ascunsă a Demiurgului sau insula lui Euthanasius — sînt axe ale unei spirale a mișcării universale, pe care sufletele „alunecă", împlinind creația și universalitatea zborului. Traiectoriile sînt stricte, conform unor secrete „cifre" și „semne" ale armoniei cosmice. Dionis se miră de această „armonie prestabilită între gîndirea lui proprie și viața cetelor cerești" (*Opere*, VII, 107).

Datorită paralelismului între *mythos* și expresie, muzicalul acționează în poezia lui Eminescu cu forța unui adevărat principiu. Armonia exterioară a versului văzută ca o consecință, în planul formei, a acordului între imaginea statică și cea dinamică a cosmosului, acord care determină un flux neîntrerupt al perceperii realului. Curgerea fonică corespunde fluidității semantice a imaginilor, iar cauza interioară a acestui fenomen eminescian este un *mythos* al armoniei, al substanței prime și nesfîrșite a creației. Cîntecul este pentru Eminescu un ansamblu al tuturor posibilităților, unificînd din interior lucrurile fragmentate, reinstaurînd starea cosmotică inițială : „Marea aerului caldă, stelele ce-ntîrzii line/Limba rîurilor blonde, ale codrilor suspine,/Glasul lumie. glasulmărei se-mpreună-n infinit (*Memento mori*). Dacă pentru Nietzsche muzica era un principiu vital al dezlănțuirii și dez-obiectivării eului, la Eminescu muzica este un loc al întîlnirii fericite a tuturor simțurilor ; ca și sinestezia, muzicalitatea eminesciană este o categorie thanatică. *Mithos*-ul muzicii, văzută ca deplinătate a ființei, definește orfismul poeziei eminesciene. Prezența lui Orfeu — simbol al puterilor expansive ale muzicii — indică, între altele, conștiința calității de esențe a valorilor muzicale ale poeziei.

Funcția imaginativă a conștiinței poetice eminesciene percepea realitatea ca pe un *continuum* fluid ; lucrurile se află în relații de strînsă contiguitate, „vărsîndu-se" unele în altele, și eliberînd o energie a cărei organizare are ca rezultat categoriile armoniei : „...armonia eminesciană nu este decît expresia muzicală a unei astfel de desfaceri din rigorile civilizației și rațiunii, un fel de reîntoarcere în fluxul lucrurilor, înainte de diferențierea și închegarea lor"[16]. Fluxul muzical al poeziei eminesciene este, prin urmare, un fenomen mai adînc decît simpla sonoritate melodică. Unei melodicități fonetice îi corespunde un *continuum* semantic în planul imaginilor. Izomorfismul perfect al acestor două nivele impune armonia ca pe cea mai relevantă trăsătură a expresivității eminesciene. Avem aici poate principala cauză care explică greutatea cu care poetul se hotăra să-și facă poemele cunoscute : „antumele" sînt poemele cu cea mai perfectă armonie formală, în schimb marile mituri eminesciene nu-și relevă în întregime valoarea decît în marile poeme, rămase, în parte, necunoscute în timpul vieții poetului. Ca și lumina, muzica eminesciană nu invadează din afară, ci rezultă din eliberarea magică a eului, ca una din căile principale ale auto-cunoașterii. Regăsirea sinelui în vis echivalează pentru Dionis cu o participare la corul extatic al îngerilor. Muzica vine din interiorul eului, unde a existat dintotdeauna : „Odată el își simți capul plin de cîntece. Asemenea cu un stup de albine, ariile roiau limpezi, dulci, clare în minte lui îmbătată, stelele păreau că se mișcă după tactul lor ; îngerii ce treceau surîzînd pe lîngă el îngînau cîntările ce lui îi treceau prin minte. În haine de argint (cu) frunți ca ninsoarea, cu ochi albaștri care luceau întunecat în lumea cea solară, cu sînuri dulci, netezi ca marmura, treceau îngerii cei frumoși cu capete și umere inundate de plete ; iar un înger, cel mai frumos ce l-a văzut în solarul lui vis, cînta din arfă un cîntec atît de cunoscut... notă cu notă el îi prezicea... Aerul cel alb rumenea de voluptarea cîntecului, numai semnul arab lucea roș, ca jăratecul noaptea" (*Opere*, VII, 107). Fragmentul citat este relevant pentru cuprinderea celor mai importante categorii ale poeticii eminesciene într-un tot discursiv : angelitatea, muzicalul, somnul, sinestezia, valorile lor magice, de identificare a eului într-un spațiu absolut, în spațiul „semnului" în care se află cifrat cosmosul.

3. Aparținînd prin tematică și ideologie unui romantism în permanentă restructurare, Eminescu se raportează, în ceea ce privește experiența limbajului, ca și generațiile post-baudelaireiene, la *efectele* primelor poetici romantice, aspirînd, ca poet modern, la o *formulă* a realului, pregnantă și definitorie cu exclusivitate. Tonul poetic eminescian, realitate constituită dincolo de ierarhia imaginilor și a metaforelor-cheie, ca și de fluctuațiile ideologice ale conștiinței poetului, anulează opoziția între polii personalității sale dilematice, care a început să fie văzută ca atare încă de Maiorescu. O însemnare din 1876 pe marginea unei variante a poemului *Mureșanu* face explicit sentimentul nostalgiei după o stare de grație a spiritului poetic, netraversată de îndoială : „Am scris-o într-un timp cînd sufletul meu era pătruns de curățenia idealelor, cînd nu eram rănit de îndoială. Lumea mi se prezenta armonioasă, cum i se prezintă oricărui ochi vizionar, netrezit încă, oricărei subiectivități fericite în grădina

[16] Tudor Vianu, *Armonia eminesciană*, în *Opere*, vol. II, București, „Minerva", 1972, p. 443.

închipuită a închipuirilor sale"[17]. Îndoiala asupra integrității lumii pune eul poetului într-o relație conflictuală cu natura, relație transpusă obsesiv la nivelul tematic. Asemenea feciorului de împărat din poemul *Feciorul de împărat fără de stea*, în care pulsează „nemarginí de gîndire", poetul „rănit de îndoială", sfîșie cu „razele reci" ale „cugetării" chipul „dulce" al lumii create de fantezie. Recuperarea *mithos*-ului originar al poeziei îi apărea poetului, în spiritul scepticismului secolului său, ca fiind imposibilă ; Eminescu preconiza o unire a „fanteziei" cu „reflecțiunea", în adîncurile personalității geniale (v. scrisoarea cunoscută către Iacob Negruzzi, din 11 februarie, 1871).

Dacă pot fi citate, în publicistica și în scrisorile poetului, texte interpretabile ca fragmente ale unei poetici raționaliste explicite, nuanțată de aporturi kantiene și romantice, nu-i mai puțin adevărat că, atît cît lasă să se întrevadă ediția de *Opere* îngrijită de Perpessicius, ca și reproducerile fragmentare în *Caietele Eminescu* și în revista „*Manuscriptum*", imensul material al manuscriselor fremăta de prezența unui *altceva* de ale cărui dimensiuni, formă și sensuri poetul nu putea avea, fără îndoială, o conștiință clară. Caracterul provizoriu și incongruent al fragmentelor pe care le vom cita contează el însuși ca simptom al unui efort spre eliberare al logosului eminescian de categoriile „obiectivismului „poetic despre care vorbea Goethe. O concepție a limbajului ca flux continuu și total, care să absoarbă realitatea fragmentată de „cugetare" și să o restituie unui timp mitic, integral, îngăduie personalității eminesciene să se îndepărteze, în această privință, de insuficiențele și eșecurile romanticilor. Manuscrisul 2257, f.11, p., cuprinde între note de curs și diverse conspecte o rezumare pregnantă a doctrinei *mimesis*-ului de sorginte aristoteliciană. Subliniată în textul eminescian se găsește următoarea propoziție : „Cerința : *ca arlea să se țină în marginile rațiunii*"[18]. Sublinierea ar putea indica fie „obsesia" poetului de a se refuza categoriilor vizionarismului, fie nevoia de a conștientiza „ad usum proprium" insuficiențele „raționalității artistice" pentru a se putea îndepărta de ele. Această a doua ipoteză este confirmată de frazele cu care textul continuă : „Este arta numai imitativă, sau trece peste aceste margini și dă ceva propriu. Arta stă asupra naturei însă să nu se înțeleagă rău. Trebuie să caracterisăm momentul unde se ating amîndouă. Antitesa între om și natură a decis. Și noi suntem natură. Să destabilim imitația. În simțire nemijlocită zace deja imitația". În ramificațiile sale, textul poate fi înțeles în modalități diferite. Oricum, în ciuda adăugirii concesive, este destul de evidentă insinuarea unei concepții de autonomizare a poeziei ca anti-natura dar și soluționarea noii antinomii prin identificarea între natura reflectată și conștiința reflectantă : „Și noi suntem natură". Conștiința fiind ea însăși natură, identică cu conștiința de sine a naturii, poemul devine un spațiu de auto-reflectare a naturii în sine însăși. Subiectivitatea poetică și obiectivitatea neutră se confundă într-un *sens* integral al ființei. Poetica eminesciană recîștigă în acest mod natura epifanică a *poiein*-ului grecesc, opus *mimesis*-ului aristotelician. Heidegger a dovedit că prin *poiein* grecii înțelegeau „a lăsa să apară" A traduce prin „a face" acest cuvînt cheie înseamnă a gîndi latinește (*poiein = facere*). Autentica gîndire grecească lega natura (*physis*) de *poesis* prin inter-

[17] M. Eminescu, *Opere alese*, vol. II, ediție critică îngrijită și prefațată de Perpessicius. București, E.P.L., 1964, p. 641.

[18] În *Caietele Eminescu*, vol. IV, p. 16.

mediul luminii *(phos)*[19]. Grecii spuneau *phantasia ton astron* „strălucirea stelelor", iar pentru Sappho, luna are „chip strălucit" *(phaenon eidòs)*. La Eminescu, difuziunea luminii în spațiul logosului creează un cosmos autonom, prin întîlnirea tuturor simțurilor, *kosmos aisthetos*. Necesitatea lipsei de adecvare a realului poetic la realitatea contingentă, supusă curgerii, apare în continuarea manuscrisului citat :"... Icoana exterioară nu va fi pe deplin congruentă cu icoana reprodusă din ea.". Străbătînd în interiorul cuvîntului, lumina reașează lumea în unitatea ei, sciudată de intruziunea eului raționinant, a „cugetării reci". De aici implicațiile pentru poetica eminesciană, anti-mimesis-ul ei, manifestat în egală măsură, dar în modalități deosebite ca nuanță, atît în spațiul purificat al „antumelor" cît și în cel aluvionar al „postumelor". De aceea, putem afirma că gîndirea eminesciană admitea posibilitatea unei esențe trans-conceptuale a poeziei, datorită căreia absorbția originarului nu putea trece prin idee :"... nu ideea este *primitivul* ci altceva mai adînc" (ms. cit.). „Primitivul" reprezintă orizontul originar vizat de poet ; atingerea acestui orizont implica reunificarea aparențelor cu esențele în interiorul unei percepții nefragmentare și anti-mimetice a realului. Realitatea obiectelor, o „coajă" aparentă pentru gîndirea eminesciană, trece pe un plan secund, fluxul poetic dezvăluind esențele în stare genuină. Înșiruirea în avalanșă a unor nume proprii cu exotismul lor, mai mult decît un sumplu exercițiu de virtuozitate, este o expresie a indignării pure care-și uită, de la un punct, obiectul. Citățm următorul fragment din varianta a III-a la *Scrisoarea III* pentru a se vedea cum autonomizarea limbajului poetic se poate petrece la Eminescu și în limitele celui mai discursiv gen, cel satiric : „Havailîul, Durakovski, Avedik, Antoniade, Zevzecopol, Stavros, Mavros, Sucios, Polichroniade,/Mihalovici, Krupusnoiskoi, Ibrailoff și Pherekides,/Pericli și Bostanoglu, Ulaicic, Staicic, Raicic Made,/Haimel, Erd d, Klupka, Husche, Flucker, Schude, Schmeisig, Schulem Rifke, Moses, Itzig, Zulig, Avercum, Naftali, Schmade/Ești în țara berei mîndre și-a cîrnaților cu piele/Ești în sînul măslinoasei și bregandei de-azi Elade,/La Muscal vei fi, le Turcul ce domnește multe neamuri,/Ești în patria musteței iubitoare de pomade ?...".

Animate de forța viziunii, cuvintele capătă, „în vocalele și diftongii lor, un fel de carne"[20], încît putem formula ideea unei *materializări* a limbajului poetic eminescian, devenit el însuși, din formă de distanțare față de real, mod de existență. Cuvintele intră în spațiul eminescian cu toate aluviunile lor mitico-imagistice care sînt actualizate în nuanțe multiple. Tendința de eliberare a limbajului poetic de reminiscențele referențiale directe, spre ceea ce poetul numea „naturalitate potențată și veridică"[21], este la Eminescu o consecință a configurării universului imaginar, un univers al interiorității mitice depline, care include limbajul însuși ca factor mitic, ca *Logos*.

Ca realizare absolută a limbajului, poemul eminescian apare ca o pură entitate, comunicîndu-și sensurile dinspre interioritatea imaginară spre spațiul exterior al receptării. Modalitatea relației poet-natură nu este o simplă contemplare, ceea ce ar presupune distanțare și aspirație, ci comunicarea extatică,

[19] Cf. Jean Beaufret, *op. cit.*, vol. II. *Philosophie moderne*, Paris, 1973, p. 125.

[20] Marcel Reymond, *De la Baudelaire la suprarealism*, în românește de Leonid Dimov, prefață de N. Balotă, București, „Univers", 1970, p. 33.

[21] *Ms. cit., ibidem*, p. 18.

prezența armonică a spiritului în materie, spre punctul de echilibru al unei „liniștite întocmele" : „... Spre-echilibrul liniștitei întocmele/Realeargă tot ce este, cu dor lung, nestins, insomn" *(Opere*, II, 190).

Asemenea magului, figură mitică centrală, poetul unifică în cuvînt obiectul cu imaginea sa ; viziunea se obiectualizează, devenind propria ei referință. În această privință, resimte necesitatea, impusă de categoriile vizionarismului, de a scutura limbajul de „impuritățile" depuse de „cultură". Opus unei rimbaldiene „dereglări a tuturor simțurilor", vizionarismul eminescian își organizează categoriile în jurul unei poetici mai stricte, a cărei esență, departe și ca de demersul elucidant al raționalității, ține de „întoarcerea" sensurilor, de răstălmăcirea ca în oglindă a realității, sub incidența unei lumini interioare. Discursul poetic apare la Eminescu ca o metodă de depășire a limitelor umanului : în spațiul poetic simțurile și gîndirea se întîlnesc într-un orizont al reveriei și al memoriei interioare :"...Și cugetul lui zboară în lumi fără hotar/Și gînd cu gînd se-mbină în lungă reverie ". *(Feciorul de împărat fără de stea)*. Vorbind de „ermetismul propozițiilor lirice fundamentale" eminesciene, Vl. Streinu punea în evidență cu finețe incapacitatea facultății logice de a percepe profunzimile hipnotice ale lirismului său[22]. Dacă „delirul" rimbaldian era o formă de negare totală a cosmicității noetice a lumii („Palida noastră rațiune ne ascunde infinitul „credea autorul *Iluminărilor)*, sinestezia eminesciană include dimensiunile „gîndului " caca rezultat al „gîndirii" neîntrerupte de către natură a propriei esențe : „A pus în tine Domnul nemarginl de gîndire". Prin filiera percepției sinestezice, timpul și spațiul capătă, în fluxul imaginarului eminescian, consistență cvasi-materială ; nașterea focului din ape, sub bolta cerească are profunzimea și prospețimea marilor imagini cosmogonice : „Stelele nasc, umezi pe bolta senină..." *(Sara pe deal)*.

Expresie a absorbirii întregii naturi de către un eu nelimitat, sinestezia se propune la Eminescu ca soluție de existență, ducînd nu *dincolo* de lumea oferită „gîndului" ci *dincoace* de ea, în interioritate. Rimbaud acorda labilitate infinită verbului, putînd vedea în locul unei catedrale o moschee, un salon în fundul unui lac. La Eminescu, tensiunea „gîndului" impune organizare realului. A fi prezent în cuvînt a fost obsesia eului poetic eminescian, mai vizibilă în marile proiecte din tinerețe, unde ochiul unui supra-eu veghea asupra istoriei și naturii, instituind o ordine permanent negată de necesitatea auto-cunoașterii. În poetica eminesciană, sinestezia are funcția de a înlătura contururile lucrurilor, învăluind cadrul într-o „pînzăraie" de culori, sunete, gesturi, armonizate în interiorul unei puteri unice, manifestate prin limbaj. Intuiția salvării prin limbaj este transpusă în complexele inițiatice din marile poeme. Momentul de inițiere prin cuvîntul magului îi este necesar feciorului de împărat care reprezintă puterea oarbă, ne-înstare să se îndrepte spre ceva. Acest moment semnifică atingerea punctului în spațiu și a momentului în timp în care toate converg și oferă o clipă de percepere simultană a multiplelor dimensiuni ale ființei. Actul are valoarea unei întregiri, prin îmbrățișarea thanatică : „Nu noi sîntem stăpînii limbii, ci limba este stăpînul nostru", nota poetul cu umilința geniului (ms. 2275). Cuvîntul, în profunzimea sa,

[22] *Eminescu, poet dificil*, în „Revista Fundațiilor Regale", VI, 1939, nr. 7, p. 411—421.

invocă o permanență a sensului în spațiul epifanic al eului, identic cu sine în fața curgerii, astfel încît modelele antinomice ale ființei europene, despre care vorbeam la început, sînt la Eminescu conciliabile.

EMINESCU ET „LA RUPTURE" DE LA CONSCIENCE EUROPÉEN NE

RÉSUMÉ

Se proposant d'offrir une interprétation cohérente sur l'oeuvre d'Eminescu en ce qu'elle a de plus spécifique, l'auteur de cet essai s'est proposé comme point de départ le fait que le grand poète roumain a dû ressentir avec acuité les effets tragiques déterminés par le problème centrale de l'Être, problème qui a été, depuis toujours, dans la pensée européenne, la scission, la permanente oscilation tragique entre les pôles antinomiques : écoulement — immobilité chez les Anciens, esprit — corps au Moyen-Âge, noumen — fenomen, „apollinique" — „dionysiaque", essence — existence etc.

N'importe quel grand poète moderne s'est efforcé de trouver une solution propre pour la condition tragique de son existence poétique. Ayant comme intention de déterminer les dimensions et les particularités de l'attitude éminescienne envers ce concept fondamental, on y examine d'abord les composants principales du visionarisme éminescien ; l'éros comme facteur de l'unité cosmique, l'organisation numérique-musicale du cosmos, les significations magiques du mouvement dans l'espacè imaginaire, la synesthésie, la symbolique de l'apolarité angélique, la conception du moi poétique comme agent cosmique. Thèmes également romantiques et modernes, ces structures sont integrées en ce que l'auteur de l'essai nomme *le complexe mytho-poétique de „déchiffrement"*.

Par la mise en valeur de quelques énoncés théoriques qu'on peut trouver dans certains manuscrits éminesciens, argumentés par „la poétique implicite", de grand poète, l'auteur essaie, dans la deuxième partie de son ouvrage, de décrire la modalité de configuration de l'expérience du langage chez Eminescu, concluant que, pour celui-ci, le langage est à la foi élément mytho-poétique et facteur de l'exprésivité esthétique. D'où la solution proposée par le poète roumain : ayant l'intuition de la possibilité du salut dans et par le langage, le moi poétique éminescien tend à concevoir comme conciliables les modèles antinomiques de l'Être.